



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2011

---

## **Za kadrom (Poetika ekranizacii)**

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-65232>

Book Section

Originally published at:

Burenina, Olga (2011). Za kadrom (Poetika ekranizacii). In: Fateeva, N. Tekst i podtekst: Poetika eksplicitnogo i implicitnogo : materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (IRJA im. V.V. Vinogradova RAN, 20-22 maja 2010 g.). Moskau: Azbukovnik, 522-529.

## **За кадром (Поэтика экранизации)**

### **1. Жорж Мельес: от иллюзиона к кинематографу**

Вопрос о соотношении кино и литературы был поставлен сразу же, с момента зарождения кинематографа и появления первой экранизации, которой стал вышедший в 1897 г. фильм «Фауст и Маргарита» Жоржа Мельеса. Экранизация сразу же стала фундаментальной составляющей кинематографа, одной из первых важнейших его достижений, объединивших и одновременно разъединивших интересы мастеров слова и мастеров кино. До того как началась кинокарьера Мельеса, он страстно интересовался цирком и слыл известным иллюзионистом. В Париже у Мельеса был свой театр фокусов, принадлежавший ранее известному парижскому иллюзионисту Роберту Гудину, поклонником которого был в детстве Мельес. В театре фокусов будущий кинорежиссер ставил иллюзионные спектакли, по форме приближенные к цирковым шоу. Будучи режиссером и директором театра, Мельес исполнял в своем театре главные роли, изобретал костюмы, декорации и необычную трюковую технику, а в 1891 г. основал «Академию престижжитаии»

Кинофеерии, которые с 1896-го года Мельес стал снимать, одновременно исполняя в них роли, были также пронизаны элементами циркового зрелища<sup>1</sup>. Кино, в понимании режиссера, представляло собой развернутый цирковой фокус. Собственно говоря, уже само по себе движение в кадре, создаваемое движением камеры, воспринималось первыми зрителями как чудесный фокус. Не случайно фильмы Мельеса ставились при обязательном участии иллюзионистов и клоунов. Сама идея зрелищного, а не документального кино родилась у Мельеса также благодаря фокусу. Просматривая отснятую с крыши дома ленту, на которой было запечатлено уличное движение, Мельес заметил, что омнибус странным образом трансформировался на экране в катафалк. Секундная остановка пленки смогла создать иллюзию полной достоверности этой подмены. Сущность иллюзионного искусства (ср. франц. Illusionnism, от лат. *illusio* – заблуждение, обман), которым Мельес в совершенстве владел, как раз и заключается в демонстрировании мгновенных появлений, исчезновений, перемещений, изменений формы, объема, цвета, превращений предметов, животных, людей. Иллюзия в цирке достигается главным образом искусным применением специальной аппаратуры. Кино, именуемое в начале своего зарождения «иллюзионом», также строится на обмане зрения, возможности творить на глазах у зрителя иллюзию фактической движущейся реальности или создавать некую альтернативную действительность. В связи с этим нельзя не согласиться с Михаилом Ямпольским, находящим в кино «воплощение философии оптической иллюзии» [Ямпольский 2001, 118].

Фокуник-манипулятор выстраивает выступление на отводе глаз, направляя зрительское внимание по ложному пути. Действия фокусника весьма значимы: они разрушают инерцию зрительского мышления, уводят от клише, сложившихся представлений и постулатов. В тот момент, когда зрители неотрывно наблюдавшие за манипуляциями артиста, уже убеждены, что не пропустили ни одного жеста фокусника, наступает совершенно неожиданная, алогичная развязка. Финал оказывается отнюдь не

---

<sup>1</sup>О Мельесе как основоположнике зрелищного кино см. подробно в книге Элизабет Эзра: [Ezra 2000].

таким, каким представлялся зрителю несколько минут назад. И все же публика получает от такого финала огромное наслаждение именно по той причине, что ее сбили с толку. Более того, штукарский отвод глаз позволяет расширить воображение, дает возможность поверить в чудо, на короткое время вернуть зрителям черты архаического мышления, в котором, по мнению Люсьена Леви-Брюля, «различение между природой и сверхъестественным расплывается и как будто совершенно стирается». [Lévy-Bruhl 1931, 54]. Таким образом, зритель, вовлеченный в иллюзионное представление, оказывается сопричастным к скрытым смыслам, заключенным «по ту сторону» фокуса.

Первые фильмы, снятые Мельесом, воссоздавали содержание номеров из его театра. Заполняя фильмами паузы между выступлениями артистов, Мельес впервые в истории искусства совместил театрално-цирковую сцену с экраном, тем самым подчеркнув принципиальное родство цирка и кино. При этом технические возможности кинематографа позволяли Мельесу идеализировать зрительское представление о цирковом искусстве, поскольку иллюзионные трюки, которые публика имела возможность увидеть на экране, были настолько же эффектны, насколько и совершенны. Кино не просто воспроизводило цирковые номера: с помощью спецэффектов, стоп-кадров, ракурсов, преувеличивающих или преуменьшающих размеры изображаемого, наездов камеры на объект съемки, обратного движения киноленты, оно исключало сценическую ошибку, благодаря чему перед глазами зрителей разворачивались идеальные, абсолютно убедительные трюки.<sup>2</sup> Так, в одной из первых кинолент 1896 г. «Замок дьявола» Мельес удачно применил съемку превращений. В этом фильме летучая мышь, прилетевшая в замок, на глазах у зрителя превращается в дьявола. Тот с помощью колдовства создает магический котел, из которого начинают выбираться наружу скелеты, ведьмы и другие inferнальные существа. Тем самым дьявол старается запугать попавшие в сферу его власти души людей. В конце концов, благодаря крестному знаменю дьявол исчезает. Любопытно, что по этой же схеме и с помощью родственных спецэффектов были построены как дореволюционные российские фильмы-ужасов (или «film du fantastique»)<sup>3</sup>, так и так и советская кинолента «Вий» Константина Ершова и Георгия Кропачева.<sup>4</sup> В первых российских фильмах-ужасов «Вий» и «В полночь на кладбище» (другое название «Роковое пари»), снятых Василием Гончаровым, а также в фильме «Вий» Владислава Старевича, мотив страха, вызываемого сверхъестественными, фантастическими событиями, составлял эмоциональную основу сюжета. Во время демонстрации этих фильмов неискушенные зрители не могли не дрожать от страха.

Воплощение на экране фантастических образов, вызывающих у зрителей острые эмоциональные ощущения, тревожное ожидание и, наконец, чувство страха перед неким неизвестным, находящим «по ту сторону» экрана, «за кадром», применялось режиссерами раннего кинематографа не только в фильмах-ужасов, но в экранизациях неготической литературы. Нея Зоркая, вслед за Семеном Гинзбургом (ср. его книгу „Кинематография

---

<sup>2</sup> 1 ноября 1895 г. изобретатель биоскопа Макс Складановский показал несколько коротких кинолент, одной из которых была картина «Акробатическая смесь». Сюжет фильма строился на выступлении акробата и демонстрации им трюков. Немыслимые комбинационные решения акробата, показанные в фильме, были элементами нарождавшегося киноязыка.

<sup>3</sup> О термине «film du fantastique», конкурирующим с термином «horror film», см.: [Маркулан 1978, 123].

<sup>4</sup> В первом советском фильме-ужасов «Вий», снятом Константином Ершовым и Георгием Кропачевым были применены почти все выразительные средства, изобретенные Мельесом. Кадры с полетом ведьмы или появлением-исчезновением inferнальных чудовищ следовали традициям мельесовского иллюзионного искусства. Общая напряженная атмосфера ужаса, нагнетаемая в фильме от фрагмента к фрагменту, соответствовала основополагающему признаку классических фильмов ужасов.

дореволюционной России“) размышляя о методах обработки литературы ранним кинематографом, называет две основные адаптационные тенденции. Более простая – когда тексты классического оригинала выглядели на экране как некий информационный продукт, содержащий основные сюжетные коллизии художественного произведения или в сжатой форме переданное его содержание, т. е. подобие дайджеста; более сложная – «система сюжетных подстановок». «Очень распространенная в дореволюционном кино, она делает привычной практику самых разнообразных «поправок» к сюжетам классики, включения новых поворотов интриги, новых финалов, мотивов, совершенно чуждых и неорганичных для литературного оригинала, исключения и замены иными мотивами сюжетных мотивов оригинала.» [Зоркая 1976, 104]. Экранизация, построенная на «сюжетных подстановках» стала первым шагом к интерпретационной экранизации, зародившейся до революции и развившейся далее в эпоху аванграда. Заимствуя у циркового искусства иллюзионные трюки, имитируя иллюзионную стилистику разнообразными киноприемами, режиссеры одновременно с «системой сюжетных подстановок» создают имплицитный интерпретационный пласт, отсутствующий в оригинале.

## 2. Русский (советский) немой кинематограф: морфология экранизации

В 1915 г. Старевич экранизирует повесть Гоголя «Портрет», который был раскритикован современниками за чистую иллюстративность. [Великий Кино 2002, 268]. Фильм сохранился не полностью, но в тех фрагментах, которые сегодня доступны для просмотра, хорошо передана энергия гоголевской фантастики. Старевич инсценирует чистую, как кажется сначала, фабулу для того, чтобы вывести на первый план зрелищные возможности гоголевской манеры повествования. Комбинированные съемки, совмещение в одном кадре реального актера с рисованным – все это служило для Старевича отнюдь не иллюстрацией, а интерпретацией фантастического мира писателя.

В фильме Старевича обнаруживается целый ряд киноэкспрессионистических приемов, в том числе впервые разработанных самим режиссером. Купленный Чартковым в антикварной лавке портрет первоначально привлекает молодого художника своей экспрессионичностью. Портрет был выполнен в манере автопортретов Эгона Шиле. Придя домой, Чартков вешает картину на стену и протирает ее. На его глазах изображение на портрете меняется, превращаясь в старика. В этом фрагменте происходит важное размежевание с претекстом, моделирующее подтекст, т. е. имплицитный интерпретационный пласт, в том числе и эстетический: экранизация Старевича интерпретирует повесть Гоголя в духе экспрессионизма и вместе с тем предвосхищает сюрреалистические трактовки этого текста и творчества Гоголя в целом.

Далее сюжет разворачивается в соответствии с гоголевским: изображение оживает, и, покинув картину, начинает доставать из старого мешка свертки с золотом и пересчитывать их. При этом Старевич прибегает к типичным трюковым манипуляциям киноэкспрессионизма, применяя кроме комбинированной съемки убыстренное и замедленное движение, а также постепенные наплывы кадров.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Интересно упомянуть следующий факт: в экранизации Геннадия Казанского повести Лазера Лагина «Старик Хоттабыч» джинн, уверенный в своих географических познаниях, предложил Вольке свою помощь на экзамене по географии. Чтобы остаться незамеченным, Хоттабыч проникает в портрет Гололя и растворяется в нем. Как известно, в тексте Лагина деталь с портретом отсутствует. Хоттабыч растворяется прямо в стене класса. В киноверсии изображение Гоголя сменяется изображением старика Хоттабыча,

Кстати, некоторые из перечисленных эффектов, например прием комбинированной съемки, можно было увидеть уже в одной из самых ранних русских экранизаций – в фильме Петра Чардынина «Пиковая дама»: появление мертвой графини в казарменной комнате Германа, зависшие в воздухе три карты невероятных размеров (жесты графини повторяют жесты карточного фокусника в цирке) и, наконец, последнее видение Германа. После неудачной карточной игры графиня неожиданно предстает перед ним в игорном доме. Комбинированная съмка, примененная Чардыниным, придавала незамысловатому фильму, иллюстрировавшему ключевые эпизоды оперы Петра Чайковского на сюжет одноименной повести Александра Пушкина, таинственно-мистический оттенок всего происходящего, характерный для жанра фильма ужасов, а также усиливала зрелищность экранного воплощения образов Германа и графини. В более поздней экранизации «Пиковой дамы» 1916 г., снятой Яковым Протазановым Гармоничное соединение декораций, актерской пластики, в особенности Ивана Можухина, светотеневых и оптических решений, а также комбинированной съемки позволило режиссеру создать одну из лучших экранизаций «Пиковой дамы». Фильм был очень близок к экспрессионизму своими изобразительными приемами. Так, во время прохождения Германа по анфиладе комнат, оператор шел следом за Германом-Можухиным, вследствие чего на экране получились движущиеся комнаты [Великий Кинемо 2002, 343]. Также был введен крупный план, например, лицо покойницы-графини в гробу, подмигивающей Герману, а также двойные съемки, благодаря которым на экране возникает образ старухи-привидения или прыгают карты. Игральная карта с улыбающимся Герману лицом ожившей графини оказывается в фильме не только удачной иллюстрацией пушкинского текста, но и в некотором смысле аллюзией на изображение ожившего портрета в одноименном фильме Старевича. Кроме того, крупный план обнажает трансцендентную сущность изображаемого, в данном случае – карты, одновременно разрушая образ целого. Выступая за интерпретационный тип экранизации, Протазанов делает пушкинский текст не только



экспрессионистичным, но и, сверх того, наделяет его чертами сюрреализма. Два года спустя после выхода протазановской «Пиковой дамы» режиссер Никандр Туркин повторит мотив ожившего портрета в киноленте, снятой по сценарию Владимира Маяковского, «Закованная фильмом». От фильма сохранился лишь фрагмент одной части. К счастью, Лиля Брик записала в свое время со слов Маяковского либретто, из которого, в частности, становится ясно, что некий художник попал на фильм «Сердце экрана», влюбляется в главную героиню – балерину. Она сходит к нему сначала с экрана, затем с плаката и затем принимает приглашение приехать к нему в загородный дом. При этом телесность киногероини постоянно оказывается призрачной: художник может свернуть ее в трубочку. Тоскуя по кинематографу, балерина просит художника достать ей экран:

Художник предлагает балерине уехать с ним в его загородный дом. Он кладет ее на диван, заворачивает в

---

подсказывающего мальчику устаревшие географические факты. Эта сцена с портретом, конечно же, является пародийной аллюзией как на повесть Гоголя, так и на ее экранизацию Старевичем.

трубочку, как плакат, завязывает лентой, берет в руки, садится с плакатом в автомобиль и уезжает. Художник с балериной приезжают в загородный дом. Он переодевает ее в платье, накрывает на стол к завтраку, старается развлекать ее, но она уже скучает по экрану, бросается ко всему белому, напоминающему экран, ласкает печку, скатерть, наконец она сдергивает скатерть вместе с едой, вешает ее на стену и становится в позу. Она просит художника достать ей экран. Он прощается с ней и ночью едет в пустой кинотеатр, там он вырезает ножом экран. [Великий Киноемо 2002, 435 ].

Пока художник добывал экран, в загородном доме появляется владелец кинотеатра, «человек с бородкой», окруженный киноперсонажами «Сердце экрана». Человек с бородкой, как фокусник, окутывает балерину кинолентой, в которой она немедленно растворяется. В поисках возлюбленной художник отправляется в «кинематографическую страну», название которой прочитывает в самом низу плаката, оставшегося от балерины. Примечательно, что на настоящей афише к фильму, нарисованной самим Маяковским, финальная сцена фильма репрезентируется в качестве иллюзионного циркового номера. (Илл. 1)

В фильме ФЭКСов, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Шинель» (1926 г.), режиссеры постоянно включают в ткань ленты цирковые фокусы, таинственные исчезновение и появление людей, животных или предметов. Приходит в движение каменный шар, установленный на тумбе при входе в один из подвальных помещений на Невском проспекте. Призрачная карета мчит Акакия Акакиевича Башмачкина в салон «Небесного Создания» – прекрасной Незнакомки, которую он случайно встретил все на том же



Невском. (Илл. 2) Незнакомка, ожидая Башмачкина, возлежит на импровизированном ложе-письменном столе, а на ее фоне жонглирует один из присутствующих.

Примечательная особенность сцены в салоне – появление на переднем плане неподвижной фигуры факира. Он является ключом ассоциативного комплекса, соединяет фрагменты в единое целое. Башмачкин, подписывающий бумаги, Прекрасная Незнакомка, обмахивающаяся веером, передвигающиеся по залу чиновники,

жоглер и т.д. включены в единое цирковое пространство. Портной и его помощница – клоуны, которые кривляясь и жеманничая, сопровождают Акакия Акакиевича в его новой шинели. В мечтах Башмачкина шинель (как, впрочем, и многие другие вещи), персонифицируется, обретает чудодейственную изменчивость, превращается в прекрасную Незнакомку. Наблюдатель, оказывающийся словно за кадром, сопричастен скрытым смыслам, заключенным «по ту сторону» фокуса.

Энергия чудесного избавляет мысль от автоматизма восприятия и навязывания сознанию причинно-следственных моделей. Клише рационального опыта вытесняются в зрителях своеобразной логикой «детского» или «пралогического» (если прибегнуть к терминологии Леви-Брюля) мышления. Во время представления фокусника психика зрителей подвержена эмоциям, а не рассудку, поэтому сверхъестественное воспринимается на какое-то время как наконец увиденное в «посюстороннем» мире

необыкновенное явление, т.е. материализовавшееся чудо. Фокус для своего осуществления не требует искажения восприятия. Оно, напротив, часто даже не принимает условности. Все, что видит зритель, должно выглядеть «по-настоящему». Фокусник не вводит параллельной реальности, а лишь вторгается в существующую, преображая ее, бросая вызов инерции зрительского мышления. Павел Флоренский считал, что фокус проявляется как чудо. Он меняет мир и зрительское мировосприятие. Однако для этого необходима вера в чудесное. В статье «Суеверие и чудо» Флоренский пишет, что чудо есть любой факт действительности, а также и весь мир в целом, проистекающие от благой силы, от воли Бога. Суеверие находится в противоположности вере в чудо и осмысляет факты как проявление злой силы, дьявольского волеизъявления. [Флоренский 1994, 52]

Фокусник, как показывают исследователи иллюзионного жанра [Вадимов, Тривас 1966, 134-43, Ознобишин 1929, Уразов 1928, Eugène 1980], синтезирует и обыгрывает основные модусы карнавального бытия. Манипулируя исчезновением и возникновением вещей и явлений, он одновременно и «скакун»-акробат и жонглер. В средние века фокусный жанр все еще сохранял корреляцию с понятиями смерти и воскресения, но обрел со временем пародийные черты<sup>6</sup>. Сущность современного искусства фокусов и иллюзионов во многом сходна с определением симулякра, данного Жаном Бодрийяром. Фокусники и иллюзионисты «при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности» творят гиперреальное пространство, в котором полностью размыта граница между фактическим и имажинативным [Baudrillard. 1981, 10 ]. Они играют знаками реального, выдают отсутствие за присутствие и наоборот, превращают реальность в шутку, фиглярство, кураж, что, однако, воспринимается зрителем в качестве неожиданной, но все же подлинной реальности. Совершенной моделью запутанных законов симуляции Бодрийяр считал феномен Диснейленда. Сначала мир Диснейленда кажется игрой иллюзий и фантомов, но попадая в него, посетители убеждаются, что этот воображаемый микрокосм существует. Переходя от одного аттракциона к другому, люди теряют всякое различие между реальным и воображаемым. Диснейленд, Конни-Ланд, Европа-Парк и многие другие развлекательные парки иллюзионных аттракционов являют собой такой же пример замкнутого на себе мира гиперреальности, как и фокусно-иллюзионное искусство, доведенное до совершенства в виртуозных представлениях Дэвида Копперфильда или в иллюзионных приключениях Гарри Потера и других юных магов из школы Хогвартс.

Возвращаясь к экранизации, подведу некоторые итоги. Экранизация, стремящаяся оторваться от чистой иллюстративности, оказывается визуальным способом экспликации подтекста. Интерпретационная экранизация вскрывает имплицитные семантические и эстетические пласты, заложенные или прочитываемы в оригинале. Киноприемы, заимствованные кинематографом у искусства цирка, в частности иллюзионного искусства, были одним из активных вспомогательных механизмов экранизации литературы в немом дореволюционном и советском кинематографе.

#### Литература

- Вадимов А. А., Тривас М. А. От магов древности до иллюзионистов наших дней, М., 1966.  
Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). М., 2002.  
Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 гг. М., 1976.  
Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1978.

---

<sup>6</sup> Этот факт дает некоторым этимологам высказать предположение что слово фокус – переделка латинского *jocus*, что означает «шутка», «острота». См. об этом: [Черных 1993, 319].

*Ознобишин Н.* Иллюзионисты (Фокусники и чародеи). М., 1929

*Уразов И.* Факиры. М., 1928.

*Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. 3-е изд. Т. 1. М., 1993.

*Флоренский П.* О суеверии и чуде // Собрание сочинений в четырех томах, Т. 1. М., 1994, (44-69).

*Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.

*Baudrillard J.* Simulacres et simulations. Paris, 1981.

*Lévy-Bruhl L.* Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive. Paris 1931.

*Eugène J.* Robert-Houdin. Les secrets de la prestidigitation et de la magie. Genève, 1980

*Ezra E.* Georges Méliès: the birth of the auteur. Manchester, 2000.